DOI:10.14100/j.cnki.65-1039/g4.2005.02.006
2005 年 6 月 《新疆师范大学学报》(哲学社会科学版) Jun., 2005
第 26 卷 第 2 期 Journal of Xinjing Normal University(Social Sciences) Vol.26, No.2

隋唐时期西域音乐文化研究成果述要(下)

魏 晶

(新疆师范大学 音乐学院, 新疆 乌鲁木齐 830054)

摘 要: 隋唐时期西域音乐文化名噪一时,这一时期的音乐研究因史料相对丰富而颇有成果。其研究主要聚焦于乐人、乐器、乐部、乐曲、乐律、乐舞等六大要点。由于研究方式与视角的差异,其成果多有争鸣,尤其针对龟兹乐来源问题、西域乐律乐调的形成问题,出现印度说、伊朗说、中原说等几大观点。此外,西域音乐对中原音乐的影响程度亦有分歧。文章试图通过对各种成果的整理以求管中窥豹,从而梳理隋唐时期的音乐文化概貌。

关键词: 隋唐; 西域音乐; 乐人; 乐器; 乐部; 乐曲; 乐律; 乐舞

中图分类号: J609.2 文献标识码: A 文章编号: 1005—9245(2005)02—0021—05

四、西域乐曲及其影响

历代史料对于西域胡乐在中原地区的音乐活动及影响记载相对较多, 但对于西域各乐部所用乐曲名称及具体用乐状况则关注不够。目前仍以隋唐乐志等文献记载为主要资料来源, 对列入宫廷中各西域乐部所用乐曲名称作一简要收集:

按《隋书·音乐志》记载的三种龟兹乐尚有争议,其具体乐曲名称记载不详, 此为龟兹乐曲面貌研究留下了遗憾。能见于记载者尚有隋炀帝时,令"乐正"白明达造以新声的:《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲。从乐曲名称来看, 龟兹乐官白明达所创新声, 已具有中原文化因素, 想必其音乐本身与西域本土的龟兹乐应有所变化,其音乐所含成分亦相对多元。

隋唐乐志载"高昌乐",其歌曲有《善鄯摩尼》、解曲有《婆伽尔》,舞曲有《小天》,又有《疏勒盐》。

"疏勒乐",歌曲有《亢利死让乐》,舞曲有《远服》,解曲有《盐曲》。

"康国乐",歌曲有《戢殿农和正》,舞曲有《贺兰钵鼻始》,《末溪波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》等四曲。

"安国乐",歌曲有《附萨单时》,舞曲有《末奚》,解曲有《居和祗》。

以上曲名仅是作为典型曲目见著于记载者,其时音乐活动中所用之乐绝非仅限于此。自南北朝西域音乐大量传入中原以来, 典籍中关于胡乐在宫廷音乐生活和民间音乐生活中的记载相当普遍。《旧唐书·音乐志》载:"又有新声自河西至者,号胡音声,与龟兹乐、散乐俱为时重,诸乐咸为之少寝。"《通典》卷一四六载:"自周隋以来,管弦杂曲数百曲,多用西凉乐;鼓舞曲多用龟兹乐。"宋姜夔《大乐议》载:"《大食》、《小食》、《般涉》者,胡语。《伊州》、《石州》、《甘州》、《婆罗门》者,胡曲。《绿腰》、《诞黄龙》、《新水调》者,华声而用胡乐之节奏。惟《瀛府献仙音》,调之法曲,即唐之法部也。凡有催衮者,皆胡曲耳。"通过以上记载可见,唐时胡乐在中原地区占有一席之地,其数量众多且内容丰富,按周吉先生的分类,大致涉及散曲(歌曲、舞曲、解曲)、大曲等多种体裁,以及佛曲、法曲等多种题材。

在众乐之中,大曲为唐代艺术成就的典范,以下略将大曲、佛曲分别进行简述。

(一)大曲及西域大曲与木卡姆之关系问题

大曲被尊为唐代音乐艺术的最高形式, 王小盾将"大曲"定义为:"产生在隋唐五代,由节奏不同的多支小曲顺序编组, 并以舞曲为主要部分的音乐作品","唐大曲是由歌、乐、舞的结合而形成的一种多曲段的音乐体裁。结构的复杂性,有序性和多样性,是它的特质的重要表现。"[1]他认为,各种唐大曲虽拥有类似的结构原则, 但每支大曲的结构都是特殊的。他指出唐大曲的类型同它的音乐渊源有关,并将唐大曲本源分为两类, 其一为由魏晋大曲发展而成的清乐大曲, 并认为此清乐大曲注重结构的特色在唐法曲型大曲中得以继承; 其二为由西域大曲发展而来的夷乐大曲。认为西域大曲的共同特点是基本上以舞蹈贯穿始终, 并称重视舞蹈的特色在二部伎

收稿日期: 2004—09—20

作者简介: 魏晶(1976—),女,甘肃人,新疆师范大学音乐学院助教,中国艺术研究院硕士研究生,主要从事中国音乐史研究。

大曲中得以发展。[1]袁静芳在其《乐种学》中,曾对大曲进行过历史性梳理。从汉魏时期相和大曲“艳”、“曲”、“趋”、“乱”,到清商大曲“和”、“辞”、“曲”、“送”,再到王小盾研究的隋唐时期清乐大曲、胡乐大曲、二部伎大曲“序”、“破”、“急”、“序”及法曲型大曲的研究进行系统梳理后,指出唐大曲曲式结构总特征为“散序”、“中序”、“破”。[2](PP.105~110)从中可以看出大曲的发展脉络,及其相互间的异同与影响。

《唐六典》云:“龟兹、疏勒、高昌等地皆有大曲。”唐时著名大曲《秦王破阵乐》即与龟兹乐有密切关联。此曲为歌颂唐初李世民剿平刘武周于山西北部叛乱时所作。冯文慈称此曲:“表现将士披甲持戟的战阵军容,擂大鼓,杂以龟兹之乐,声振百里,动荡山谷,十分壮观。”杂以龟兹之声,则此乐应有明显的西域音乐成分。

隋唐大曲中的另一重要品种被称为法曲。其源于东晋及梁代的“法乐”,以清商乐为主,至隋称为法曲。在初唐时受到极大重视,唐代“梨园”与“法部”为法曲演奏与训练的重要基地。其风格“淡雅”,结构类似于大曲。隋代法曲脱胎于佛教音乐,唐时又吸收了道曲成分,而有所发展。[3](P.100)著名的法曲有《赤白桃李花》、《霓裳羽衣》等。此为学界对法曲的一种定义。王小盾先生在对某些大曲与法曲的比较分析后认为,唐教坊身份的大曲在一定程度上曾受到法曲型大曲影响。其原因是法曲多由民间歌曲、边地歌曲采集改造而成,一些西域乐曲进入中原经改制而成为中西合璧式大曲。其改制特点为以原曲为舞曲,加以汉族风格的引曲与序曲,形成了喧闹急促的舞曲与清雅缓长的器乐曲的分工。这类法曲型大曲中较为典型的就是:《苏摩遮》与《霓裳羽衣曲》。前者曾更名为《感皇恩》、《万宇清》,后者前身则为《婆罗门曲》。唐大曲以中西音乐文化的融合为自己繁盛的基础,故法曲型大曲,或中西合璧型大曲能够影响诸多的教坊大曲。[1]如此可见西域大曲是唐时重要音乐成分之一。

学者霍旭初在《龟兹乐与道教》中认为,声名显赫的法曲《霓裳羽衣曲》即是以龟兹乐为渊源,并依“改佛为道”而进行制造的。此说涵盖了西域龟兹乐、佛曲、中原道曲等几大因素。应该说对此曲的分析是一种摸清上述多种音乐成分的一个线索,这一信息亦明确反映出西域与中原音乐文化的交融性。

对于大曲与木卡姆是否存在源流关系,学界尚有两类观点。多数学者持肯定意见。周吉通过研究认为西域龟兹大曲的组成方法与史载隋唐大曲结构一致,均由散序、中序、破三大部分组成。并通过对当代库车流传的《十二木卡姆》的结构与史载隋唐大曲结构进行对比分析后,认为十二木卡姆虽在名称、术语等方面借用部分阿拉伯语,然究其实,是在西域龟兹大曲及民间传统音乐基础上发展而来,并是世界范围内存有木卡姆现象的国家、地区中最复杂、最庞大、最完整、最成熟者。[4]持此观点者还有谷苞、金建民、周菁葆等,但周菁葆进而认为维吾尔木卡姆对阿拉伯等地产生影响的观点尚需进行严谨考证。

持异议者,日本学者岸边成雄通过对“木卡姆”旋律、节奏、使用乐器等各种因素的观察,认为:“由‘木卡姆’一例引出了关于伊斯兰化的新疆音乐的现状。新疆的研究家们论述‘木卡姆’中有唐代乐曲结构的遗存,但这和实际情况并不相符。若从乐器方面来看,就更容易明白了。”[5]之后,国内学者赵维平支持此说,他认为古龟兹乐为宋以前佛教文化系统,而木卡姆则属于元以后伊斯兰教系统,两者之间无甚关系。[6]

这里需要注意,对于历史上任何一种事项的研究,应充分顾及其历史流程。黄翔鹏先生曾有“传统是一条河流”的经典评论,对于文化的研究绝不能以朝代的更迭而进行割裂的机械式划分,尽管历史永远迈向新兴阶段,但社会文化则以旧有基础为起点展开。“木卡姆”其名称,及现今所见的乐器使用,的确受到了伊斯兰文化的影响,此与伊斯兰教一边是刀,一边是《古兰经》的二元对立式东渐背景息息相关,伊斯兰特性的彰显是为一种“显性表象”,外在环境的变化必然会对音乐本身产生影响,“西域大曲”在向“木卡姆”的发展进程中亦会随之产生一定变异,这是毋庸置辩的普遍规律与必然现象。然而木卡姆“散序”、“中序”、“破”的内在结构特征,歌、舞、乐表演的综合呈现方式均与唐大曲一脉相承,其在本体上“隐性基因”所保持的一致性是不能否认的。对于上述西域大曲与木卡姆的源流关系之争,不应将两者作为完全不同的两个事项进行对立式研究,其实质在于木卡姆自身存在的“名实关系”问题。

(二)关于佛曲的相关探讨

西域乐部中多出现各种《佛曲》,如首次出现于《隋书音乐志》中的《于阗佛曲》、后又有《龟兹佛曲》、《急龟兹佛曲》等,记载曲名虽多,然却未见描述,故西域佛曲本身究竟是何面目仍不得而知。因佛曲“华化”之后,得到了较大发展,故当代学者对佛曲于中原地区的发展变化多有研究,但求能在今人对于中土佛曲研究之基础上,对难于考证的西域佛曲进行一定程度的约略推想。

向达先生曾将《乐书》卷一五九、《文献通考》乐考二十一、《羯鼓录》等史料中所载的佛曲名进行过系统整理。并对《隋书·音乐志》所载,梁武帝所创十首佛曲与西域佛曲进行比较,指出:“我们所要知道的就是唐代同唐代以前的佛曲与梁武帝所制正乐完全两事。……武帝所作十曲,属鼓吹乐,鼓吹乐为汉以来中国旧乐。佛曲乃是外国,尤其是印度音乐传入中国以后,才逐渐兴起的。……佛曲者源出龟兹乐部,尤其是龟兹乐人苏祗婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖。而苏祗

婆琵琶七调又为印度北宗音乐的支与流裔，所以佛曲的远祖实是印度北宗音乐。”[7](PP.279~281)向达先生此说表明，龟兹等西域地区的佛曲可以认为是印度北宗音乐之余续。之后，田青先生进一步对佛曲进行分析，他认为：“其实，在唐人眼里，‘龟兹乐’与‘佛曲’原本就是一个东西。……隋时‘大盛于闾阎’、唐时在燕乐中占据主要地位的龟兹乐，基本上即是佛教音乐。……南北朝时，佛教音乐已开始华化，在日益繁兴的同时，逐渐与中原固有音乐(主要是民间音乐)融合，开始产生一种能够表达中国佛教徒的思想、理念、感情，具有中国风格的佛曲了。”[8]也可以说，田青先生在此将佛曲分为两个阶段，其一为早期西域佛曲阶段；其二为南北朝后华化佛曲阶段。田青先生认为龟兹乐在唐人眼中即是佛曲，然佛曲究竟是什么，没有明确。那么若按佛曲者源自印度，则龟兹乐的音乐成分可以想见。如此，则与向达先生观点较为接近。另有前文已述之例证，学者王耀华通过对至今留存于南曲中的《兜勒声》进行研究，认为其与佛教有关，且似源于汉代张骞由西域带回的《摩诃兜勒》，并认为其曲应受印度音乐影响使然，如能成立则为佛曲的传入提供了现实遗存。

阴法鲁据梁朝僧人慧皎《高僧传·唱导篇》中：“自大教(佛教)东流，乃译文(经文)者众，而传声盖寡。——良由梵(印度)音重复，汉语单奇(单音节)。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈(一种颂诗)短；若用汉曲以咏梵文，则韵短而词长。”以此认为：“佛教音乐传入中原后，势必走向民族化的道路而形成中国的佛教音乐。”[9] 此是为佛教音乐入华以后之现象了，而在进入中原并“华化”变异之前，即西域地区佛曲情景难以知晓。但学界研究中，多有学者仅持上述僧人慧皎之言，便渐次形成了“经言有译，梵响无授”的观点。如是，对于西域龟兹等地的佛曲究竟源何而来，印度佛曲是否传入则又需打上问号。

冯文慈在对中国佛教音乐是否接受了印度佛教音乐的影响这一问题的思考中认为，传入中原的佛教是当时印度占重要地位的大乘佛教。冯氏认为大乘佛教重视音乐，则中原佛教必一脉相承，也重音乐。但指出中原佛教音乐的萌生离不开印度大乘佛教音乐的启示，然其成长却是以中国民间音乐为乳汁的。同时他认为由于梵汉语言之间的乖戾性，使得翻译后的佛经只能配以中国自己的民间曲调。但在风格上，对印度佛教音乐缓慢拖延，长牵音韵的特点有所继承。[10]在此，冯先生将印度佛教音乐的影响限定在一定范围之内，即主要是风格方面的影响，而在曲调上关联不大。

学者霍旭初曾指出：“龟兹音乐包含两部分：世俗音乐和佛教音乐。龟兹佛教音乐数量非常大。”在此将龟兹乐与其中的佛教音乐列为从属关系。此外他还认为，唐时佛教、道教在音乐关系上十分密切，《羯鼓录》中佛道曲已混杂在一起。龟兹佛曲已大量进入道教音乐之中。另有唐天宝十三载，玄宗更改乐名一事，霍旭初认为此事的结果即是“改佛为道”、“改胡为汉”。因此，他指出：“道教音乐不仅在历史上吸收了古代各民族尤其是龟兹乐成分发展了自成体系的音乐，而且由于特殊的原因，至今仍保存着古代的音乐，可能还保留着龟兹乐的某些遗韵。如果是这样，龟兹乐的研究就有了值得重视的新领域。”[11]这一观点，不仅为探究龟兹乐的形态及其中出现的佛教因素，提供了一个可以探本溯源逆向考察的线索，同时也反映出文化在发展流程中的交融性。

由于西域佛曲考察难度极大，以上诸位先生在理论层面的研究对认清佛曲的成分，流变过程及龟兹等西域地区的音乐状况大有益助，但对于佛曲是否传入问题的论断，还有待更为有力的资料进行支撑。

(三)胡乐对中原之影响

关于历史上胡乐对中原音乐之影响，尚存不同观点。其一：孔德先生认为，自西域乐大量进入中原以来，其乐律以西域乐律为归，此在前文已有阐述，在此不赘。持相同说者向达氏曾指出：“中国古乐早亡，说者以为始于魏晋，自是而后，所有雅乐，皆杂胡声。”[7](P.252)其观点较为明确，即将西域音乐提升至相当高度。

岸边成雄曾针对唐前期雅乐、胡乐、俗乐三者地位的大致状况进行了详细分析。他认为，唐代历史发展的主干是雅、胡、俗鼎立向雅、俗两立的推移过程。并以玄宗末年，天宝十三载为界，认为胡乐与俗乐于该年在制度与形式上成为同一的东西，达到了俗乐满占的地步。这便是雅胡、俗、鼎立向雅、俗两立推移的经过。[12]此说没有将胡乐提到压倒一切的高度，强调了雅、俗两种音乐的分立。他还在另一论著中认为，玄宗时专门设置教习融合西域乐和俗乐的所谓“胡部新声”法曲的梨园，表明西域音乐与俗乐逐渐融合，其实质是西域乐的俗乐化。[13]此说更加明确地指出，在西域乐最为盛行的大唐时期，也并非是西域乐统领一切的音乐现象，而是不同时段几种成分的相互交融与消长。

国内学者李石根指出：“汉、胡(即西域)音乐的融合，曾经过相当复杂的过程，从北齐、周、隋至唐，一个很长时期，西域音乐与中原地方音乐并存。……西域音乐传入长安，对唐燕乐的发展是有影响的。但后世有些人却没有正确的看待。有些人依据某些记载断章取义，认定燕乐的发展，主要是由于胡乐的传入，或者说唐大曲的形成，是完全接受了胡乐成分。断定唐燕乐就是龟兹音乐。有人为了给这个论断找到根据，便不惜夸大所谓‘摩诃兜勒’的作用，……这种说法，实际上只能是对历史的误解，实质上则是以胡代华。”[14]此观点明显反对胡乐压倒一切的说法，持类似观点者还有金文达、黄翔鹏等学者。

唐时关于西域乐曲的记载相对丰富，但关于西域乐谱的记载却寥寥无几。目前所见之记载惟有《酉阳杂俎》中的一段描述:“玄宗常词察诸王。宁王尝夏中挥汗鞔鼓,所读书乃龟兹乐谱也。上知之,喜曰:‘天子兄弟,当极醉乐耳。’”这一记载说明西域地区存在乐谱是为事实,但还需对于乐谱本身进行解读。由于以上记载中的龟兹乐谱亡失，使得学界研究无法获得有力进展。目前有大量学者对敦煌乐谱进行研究,且取得了丰硕的成果,这也为西域乐谱研究提供了可资借鉴与参照的依据。

五、乐律乐调

关于西域龟兹乐律之影响据《辽史·乐志》载:“四旦二十八调,不用黍律,以琵琶弦协之,盖出九部乐之龟兹部云。”即是说以琵琶用弦定律代替先前以管定律,是受龟兹乐影响使然。清代学者凌廷勘据此著有《燕乐考源》,称燕乐源于西域龟兹苏祗婆琵琶七调,以琵琶四弦定四均,所得二十八调,此观点多有学者加以继承。孔德先生更称:“隋唐运龟兹之律,兼用西凉之声。其影响华乐因成二系。一为北狄系。汉魏鼓吹鲜卑歌,历代用为卤簿警严,未尝稍废。一为西域乐系。曰天竺乐、……以龟兹为著。其乐律始自郑(译)、万(宝常)以琵琶叶音,缘附律吕,向之累黍吹管,律吕旋宫,所不能明,皆代以八十四调。隋唐以后,奉为圭臬。盖中国律吕之学,兴自黄帝。至汉后学者如司马迁,郑康成,京房,宋(南朝)钱乐之,宋蔡元定,明朱载育,精于推算。纸上空谈,乐工未喻。历代关于宗朝郊祭大典，不能不崇古制，运用黄钟大吕。而宴享之私,无有嗜者。可见遗神取貌,已不足贵。故龟兹乐律,一履华土。夺十二律之席,变雅乐之声。……此后,嫌八十四调繁复,其中二十八调尤为盛行。再减为宋教坊之十八调，化为北曲之十二宫调，南曲之十二宫调。寻源溯流，当推龟兹为鼻祖矣。”[15]之后向达等学者亦认为,以弦代管定律之变化,龟兹乐功不可没。并认为唐燕乐、辽大乐确均为龟兹乐影响使然。

相关苏祗婆琵琶七调之信息，惟见于史籍的是《隋书·音乐志》所载郑译转述之言,因篇幅所限,恕不转引原文。

关于西域苏祗婆传入中原的龟兹“琵琶七调”,不仅是研究西域龟兹乐律乐调的重要课题，也是学界研究唐燕乐二十八调不可回避的重要问题。对琵琶七调来源问题的研究,学界现有印度说、伊朗说、中原说等几大观点,以下分而简述。

(一)琵琶七调印度来源说

孔德据《旧唐书·西域传》分析,音乐志中所提曹姓、安姓等人皆为西域人氏,因而认为北齐时已兴盛龟兹乐律。且因西域与天竺古来交往甚厚,文化影响深远,故在其《外族音乐流传中国史》序言中称:“关于龟兹乐来源,疑非龟兹所旧有,或亦始自天竺……”

向达氏对于此苏祗婆龟兹琵琶七调之来源亦曾进行详细考证。其在《苏祗婆琵琶七调考源》一文中,将秦汉以来,龟兹与印度文化之关系、隋唐龟兹乐与天竺乐之比较、苏祗婆琵琶七调与佛曲、苏祗婆琵琶七调与印度北宗音乐等四方面进行比较研究，提出苏祗婆琵琶七调源于印度北宗音乐,或为其乐的一个分支。

阴法鲁亦认为:“苏祗婆七调源于印度，一九零四年南印度发现的七调碑可以证明。但两者对比,七调中只有四调名称相同,其余三调大概是龟兹语。这又可以证明,印度乐律传到龟兹后已有所发展。”[16]此外学界高楠顺次郎、伯希和、田边尚雄、岸边成雄等学者亦主张源于印度说。

(二)伊朗来源说

持伊朗说者以王光祈为先。他认为当时西域各国音乐“实在亚剌伯波斯音乐文化势力范围之下”,而亚剌伯古代琵琶仅四弦,且用“四阶定音法”,直至西历第十世纪始加为五弦，故认为苏祗婆琵琶亦为四弦,且与亚剌伯琵琶相同。[17](P.108)并称:“是时亚剌伯乐制与波斯乐制完全相同,故近世欧洲学者称之为‘亚剌伯波斯音乐文化’。亚剌伯此项琵琶形式,颇与吾国琵琶形式相似。初为四弦,后由上述之阿法拉比氏,再增一弦,成为五弦。至于亚剌伯琵琶四弦各柱定音之法,其在最早时代,似与希腊乐制相同。”[17](P.110)在此先不论王氏关于五弦琵琶的形成时间是否准确,也暂不深究与希腊乐制是否有关,仅就“亚剌伯波斯文化”一说,是他所一直强调的。按古波斯为今伊朗,则此说为伊朗说之先声。

学者周吉从民间遗存角度出发，对于音乐本体进行比较研究,探本溯源,对伊朗说给予肯定。周吉指出龟兹乐为七声音阶毫无疑问。“七声之中,三声乖应”,对于龟兹乐中三声与中原七声音阶中相应的音之间有所不同的现象，通过对当代库车地区维吾尔族民间音乐和被公认为隋唐燕乐后裔的西北地区的部分民间音乐之欢音、苦音现象,以及广东潮乐轻三、重六、活五,并福建南音的比较分析中认为:出现‘乖应’的原因即是中立音现象。[4]此外,通过对古代印度、古波斯扎尔音阶与古龟兹音阶之比较,认为三者之间除相同之处外，不同之处中波斯音阶与龟兹音阶更为近似。同时赞成林谦三《隋唐燕乐调研究》中观点:“由印度乐论的二十二律所产生的七声,与唐琵琶的柱音并不严密一致，而与伊朗乐论的诸声相一致。”又称:“虽然苏祗婆七调中的某些称谓可能和古印度音乐术语有某些联系，但两者在乐制上却有很大差异。由此也可以说明那种片面强调印度影响;甚至把苏祗婆‘五旦七声’说成源于印度的说法,是多么不符合实际。”[4]

(三)七律中原来源说

学者牛龙菲曾对这一问题的研究成果进行过一定程度的梳理,并在其《古乐发隐》中提出个人观点:“龟兹的五旦之说,与《管子·地员篇》之五声恰相一致……;龟兹的五旦七调之说,完全是楚汉四宫纪之以三的系统……; 苏祗婆五旦七声之说不过是早先西被之中原华夏乐律的回授。”[18](P.317)

黄翔鹏先生亦在其《乐问》中提出思考,他说:“关也维先生曾有篇论文, 讨论印度的七调碑问题。……他认为从碑上的文字看, 其年代应当相当于唐武后时期。然而七调碑上的调关系只有三宫。我们说的龟兹乐已有‘五旦七调’。郑译说:‘旦者则谓均也’,旦相当于中国的均。五旦就是五均,五均就有十五宫,印度七调碑只有三宫,差远了。龟兹的五旦七调是成体系的,印度的七调理论却支离破碎。……从时间、音乐体系的完整性讲,都可以肯定,是从中国传出去的。……八十四调有十二均,比五旦七调更发达。龟兹音乐理论高于印度,龟兹理论的源头应是汉代传入龟兹的琴五调系统。……不过,龟兹理论和中原理论也并不完全相同。……中国音乐理论与龟兹理论都是七律这个本质相同,旦标识不同。到底是不是这样,要进一步研究。”[19](PP.191~192)此观点较强调中原琴五调系统对西域乐律的影响。

乐律乐调问题是音乐本体中心特征的核心所在,对这一课题的深入探讨将触及音乐本质,目前学界的研究还在继续之中。

六、乐　舞

唐代西域音乐歌舞艺术繁盛, 学者周菁葆曾对该时期新疆乐舞进行过详细的分类:“唐代新疆舞蹈,大致分为健舞、软舞、歌舞戏、习俗舞、模拟舞、执具舞、宗教舞等类。”[20]此分类较为全面。向达先生《唐代长安与西域文明》论文集中的乐舞专论部分,对《健舞》与《软舞》的收集研究甚为翔实、深入,尤以健舞中之《胡腾舞》、《胡旋舞》、《柘枝舞》为最著。之后学界之相关研究多以向氏研究成果为基石而有所衍伸。因篇幅所限,恕不能一一细举。

多元文化的滋养孕育了别具一格的西域乐舞,它以厚重的文化含量、独树一帜的异域风情展示着动人的魅力,其自身是为文化交流融会的美丽果实,同时也为音乐交流提供了丰富的艺术元素。这一历史成就揭示了任何事物发展壮大, 走向成熟的普遍规律,以往鉴来,它将在今后的艺术发展中发挥重要作用。

以上为学界对于隋唐时期西域音乐研究的主要方面。本人末学肤受,在此试图以管窥天、以蠡测海,定存不少遗漏之处,加之理解可能存在一定偏差,错误之处还望专家学者不吝珠玉,给予批评指正。

参考文献:

[1] 王小盾.唐大曲及其基本结构类型[J].中国音乐学,1988,(2).
[2] 袁静芳.乐种学[M].北京:华乐出版社,1999.
[3] 中国音乐词典[Z].北京:人民音乐出版社,1985.
[4] 周吉.龟兹乐艺术特色初探[A].《新疆艺术》编辑部.丝绸之路乐舞艺术[C].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985.
[5] [日] 岸边成雄.丝绸之路的乐器[J].陈应时译,新疆艺术,1986,(6).
[6] 赵维平.历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆[J].音乐研究,1988,(3).
[7] 向达.唐代长安与西域文明[M].北京:生活、读书、新知三联书店,1957.
[8] 田青.浅论佛曲与中国音乐[J].音乐研究,1987,(4).
[9] 阴法鲁.古代中外音乐文化交流问题探讨[J].中国音乐学,1985,(1).
[10] 冯文慈.中外音乐交流史:印度佛教音乐启示下的中土的佛教音乐和变文[M].长沙:湖南教育出版社,1998.
[11] 霍旭初.龟兹乐与道教[J].新疆艺术,1988,(1).
[12] [日] 岸边成雄.唐代音乐文献解说[J].交响,1987,(1).
[13] [日] 岸边成雄.论西域艺术家及其对古代文化史的贡献[J].交响,1987,(2).
[14] 李石根.唐代长安与西域音乐——唐乐述要之八[J].音乐生活,1989,(6).
[15] 孔德.外族音乐流传中国史:绪论部分[M].上海:上海商务印书馆,1934.
[16] 阴法鲁.丝绸之路上的音乐文化交流[J].人民音乐,1980,(2).
[17] 王光祈.中国音乐史:上册[M].北京:中华书局,1934.
[18] 牛龙菲.敦煌壁画乐舞资料总录及研究[M].兰州:敦煌文艺出版社,1991.
[19] 黄翔鹏.乐问[M].北京:中央音乐学院学报社,2000.
[20] 周菁葆.唐代新疆舞蹈[A].《新疆艺术》编辑部.丝绸之路乐舞艺术[C].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985.

[责任编辑:李　蕾]